



Enthymema XXIV 2020

Figure in movimento: José Saramago e il personaggio come rfigurazione

Carlos Reis

Universidade de Coimbra – Centro de Literatura Portuguesa

Abstract – La presente analisi focalizza aspetti e personaggi dell’opera di José Saramago in diretta relazione con la riflessione che, nel contesto teorico degli studi narrativi, è stata sviluppata all’interno del progetto di ricerca [Figuras da Ficção](#) (Figure della Finzione). Tenendo in considerazione la fortuna mediatica e anche la cosiddetta ultravita di certi personaggi di Saramago, li considero figure in movimento e ne approfondisco la dinamica di rappresentazione data per implicita, ricorrendo alla nozione di rfigurazione. A partire da questa, è possibile affermare che i personaggi finzionali sono figure che transitano nel nostro mondo e vengono ad abitare con noi.

Parole chiave – Personaggio, ultravita, José Saramago, rfigurazione.

Abstract – The present analysis focuses on concepts and characters in the work of José Saramago, in direct correlation with the ongoing reflection that, within the theoretical context of narrative studies, has been the object of study of the research project [Figures of Fiction](#). Taking into account the breadth of media studies and also the so-called afterlife of some of Saramago's literary characters, I consider the movement of these figures and I develop the dynamic aspect of representation that is implicitly portrayed, drawing from the notion of “re-figuration”. Based on this concept, I show how fictional characters are figures that travel from the literary text to our world and here continue to reside with us.

Keywords – Character, afterlife, José Saramago, re-figuration.

Reis, Carlos. “Figure in movimento. José Saramago e il personaggio come rfigurazione”. *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 89-99.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13827>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Figure in movimento. José Saramago e il personaggio come rifigurazione¹

Carlos Reis

Universidade de Coimbra

1.

L'analisi che svilupperò di seguito adotta, come caso di studio, alcuni aspetti (alcuni personaggi) dell'opera narrativa di José Saramago e si colloca, dal punto di vista teorico, nel campo degli studi narrativi. In qualche modo eredi, per trasformazione e per ampliamento interdisciplinare, della narratologia degli anni '70 e '80 del secolo scorso, gli studi narrativi ci permettono di delineare un sottocampo d'analisi: quello degli studi sul personaggio. È all'interno di questo sottocampo che ho lavorato, nell'ambito di un progetto di ricerca intitolato *Figuras da Ficção* (Figure della Finzione; si veda (<https://figurasdaficcao.wordpress.com/about/>), che conta non solo sul sostegno della teoria, ma anche sulla lettura e sulla rilettura dei grandi prosatori che sono stati e sono grandi creatori di personaggi.

Questo progetto di ricerca ha permesso di formulare diverse domande e di proporre alcune risposte, dando luogo a sviluppi che oltrepassano la condizione dei personaggi letterari. Ricordo qui alcune di quelle domande, aprendo già il cammino al dialogo con la finzione narrativa di José Saramago. Per esempio: cosa rimane del personaggio quando concludiamo la lettura dell'opera narrativa? I personaggi hanno vita oltre i limiti (limiti artificiali, chiaramente) dell'universo finzionale? Possiamo parlare a tal riguardo di un'ultravita² dei personaggi? Andando un po' oltre: fino a che punto altri mezzi (altri *media*), che non siano il testo verbale scritto, apportano il loro contributo a quest'ultravita? E come accettiamo queste derive transverbal e transletterarie nel cinema, nel fumetto, nella televisione, nei videogames ecc.? Si tratta degli stessi personaggi? Quali processi di figurazione e di rifigurazione intervengono nella costituzione di un personaggio e, di conseguenza, nell'affermazione della sua ultravita?

2.

Sono sicuramente molte domande per il tempo che ho a disposizione, e per questo mi limiterò a ciò che è pertinente in funzione dello scrittore che ho scelto. Comincio con quello che è, nell'identificazione di un personaggio, il suo tratto distintivo più evidente: il volto. Insieme al nome, il volto è ciò che ci è dato a 'vedere', con le sue fattezze e col suo taglio fisionomico, e permette di distinguere un personaggio dall'altro; è in esso che si concentra un processo di retorica figurativa che la *fiction* ha consacrato, specialmente nelle epoche di maggior fedeltà

¹ Traduzione di Serena Cianciotto. La traduzione delle citazioni è di responsabilità della traduttrice di questo articolo, tranne dove venga diversamente indicato nei riferimenti bibliografici.

² N.d.T. In mancanza di una traduzione italiana diretta del termine «sobrevida», ho scelto di usare la parola «ultravita» perché rimanda alla continuazione dell'esistenza (qui, del personaggio) al di là dei confini, in questo caso i confini di un'opera narrativa.

Figure in movimento

Carlos Reis

mimetica alla rappresentazione operata dalle narrazioni. Chiamiamo questo processo ritratto del personaggio.

Vediamo come il romanziere José Saramago intende la differenziazione fisionomica dei suoi personaggi. Prima di tutto, ricordo che il termine ritratto, inteso dal punto di vista letterario e narrativo, è connesso con quel processo di figurazione che si è reso autonomo e si è diffuso, nel dominio delle arti e della rappresentazione visiva, soprattutto nella pittura e nella fotografia. Nell'uso traslato, quando si parla di narrativa, si designa come ritratto tutta la descrizione di un personaggio per mezzo della quale si cerca di fissare un insieme di tratti preminentemente fisici (volto, corpo, gestualità ecc.); questa descrizione porta a un riconoscimento che, teoricamente, è inequivocabile. Quindi, il ritratto è al tempo stesso un elemento di relativa stabilizzazione e anche di identificazione del personaggio, nel contesto di una storia e nel sistema degli altri personaggi. In termini più ampi, il ritratto del personaggio si estende anche alle sue componenti di natura psicologica, morale e sociale.

In una delle molte dichiarazioni metaletterarie che ci ha lasciato, José Saramago ha parlato della sua difficoltà ad accettare adattamenti cinematografici dei suoi romanzi. Pensando, senza dirlo, al *casting* come al momento decisivo di un adattamento, Saramago ha ricordato la configurazione molto diffusa di due dei suoi personaggi più noti, e ha parlato di una specie di deficit fisionomico che riconosce in loro:

Ma se io, in *Memoriale del Convento*, praticamente non descrivo Blimunda! Ad un certo punto dico solo che è alta e snella e ha i capelli quasi biondi o color miele, niente di più; parlo molto degli occhi, ma non è per descriverli. E nessuno sa com'è il naso di Blimunda o la bocca di Blimunda. Di Baltasar si sa solo che aveva la barba e che gli mancava la mano sinistra. Al di là di questo, non li descrivo fisicamente, non dico se sono belli o se sono brutti. Sono persone, niente di più! (Reis 112)

Questa specie di distanziamento dell'autore rispetto alla figura fisica del personaggio ha, evidentemente, un movente epocale. In effetti, l'elaborazione del ritratto di personaggi, da parte di José Saramago, o di qualunque autore per cui sia rilevante l'indagine memorialista, assume una dimensione contestuale (ossia epocale) e conferma la capacità che la letteratura possiede di dialogare con le altre arti, in particolare con la pittura. Il dialogo fra le arti conferma la vocazione intermediatica della prosa narrativa e può contare sulla lunga tradizione ritrattistica offerta dalle arti plastiche, laddove viga in queste un'epistemologia dell'osservazione e della descrizione. Com'è noto, tale tradizione poggia spesso su un intento celebrativo (si fa il ritratto di qualcuno che si vuole omaggiare) e si estende fino alla letteratura, come dimostrano le opere di riferimento su quest'argomento (cfr. Cioran; Guillou e Thoizet; Ribeiro).

Per ragioni funzionali, la stagione letteraria del realismo è stata più propensa al ritratto di quanto lo sia stata, per esempio, la stagione letteraria del modernismo. Nella prima, romanzieri e narratori usano il linguaggio figurativo e la tecnica del ritratto come manifestazioni correlate di ciò che ho prima chiamato epistemologia dell'osservazione. La centralità del ritratto acquista, quindi, una proiezione rinforzata, in particolare quando il titolo suggerisce qualcosa di più di una tecnica descrittiva circoscritta. *The Portrait of a Lady* (1881), di Henry James, è l'epitome riconosciuta di tale proiezione: nel romanzo di James non si tratta solo della descrizione fisica del personaggio, bensì, al di là di questa, della configurazione di una personalità, che sussume la descrizione ritrattistica propriamente detta.

Dopodiché, l'era postmodernista in cui si iscrive l'opera di Saramago affronta il personaggio, la sua figurazione e rfigurazione in modo, per così dire, ambivalente. In quest'epoca (e in José Saramago), la tradizione su cui si basa la ritrattistica letteraria si approfondisce e si diversifica con la spinta verso la parodia sovversiva, verso la revisione

Figure in movimento

Carlos Reis

metastoriografica, e ancora verso il dialogo attivo con altri linguaggi e con altre logiche rappresentazionali.

3.

Mi occuperò qui delle suddette questioni, rilette in alcuni dei principali romanzi di José Saramago, prestando attenzione, parallelamente, alla sua capacità di analisi e di autoanalisi dottrinarie, come romanziere e come creatore di personaggi. Seguendo questa direzione, transiterò sulla strada della riflessione teorica, in funzione del rinnovamento degli studi sul personaggio al quale abbiamo assistito negli ultimi vent'anni. Due benefici evidenti di questo rinnovamento: primo, l'assunzione del personaggio come concetto non più statico, ma in movimento; secondo, l'ampliamento degli studi sul personaggio ad altre narrazioni non esclusivamente letterarie e canoniche, in linea con gli studi seminali di Umberto Eco e di Roland Barthes sul mito di *Superman* e su James Bond.

In proposito, ricordo un episodio recente, apparentemente marginale, ma che mi sembra significativo. Circa quattro anni fa, la rivista *Empire* ha promosso un sondaggio sui personaggi, ma non sui personaggi letterari propriamente detti, piuttosto su quelli dei film e delle serie televisive. Come a dire: sulla scena narrativa del nostro tempo, Don Chisciotte, Oliver Twist, Emma Bovary o Anna Karenina perdono terreno, in termini di attenzione mediatica, a favore degli eroi consacrati dal cinema e dalla televisione; è su questi eroi che ora sono incentrati la produzione e il consumo di narrazioni. Mi ricordo di alcuni personaggi messi in luce da tale sondaggio: Indiana Jones, James Bond, Han Solo (di *Guerre stellari*), Batman e Ellen Ripley (di *Alien*); sullo stesso piano, Walter White, il professore di *Breaking Bad*, il nano Tyrion Lannister, del *Trono di spade*, e Homer Simpson.

Di questi personaggi dico che, per la loro natura, per la loro circolazione mediatica e per la loro ultravita, sono personaggi in movimento. Dico lo stesso, ma per ragioni diverse, di alcuni personaggi creati da José Saramago; per esempio, Don Giovanni V, Blimunda, Baltasar Sette-Soli o padre Bartolomeu Lourenço, di *Memoriale del convento*; Fernando Pessoa e Ricardo Reis, de *L'anno della morte di Ricardo Reis*.

Prima di arrivare a questi personaggi e alla loro dinamica, ricordo un testo di Amélie Rorty pubblicato nel 1976, dove leggo: «Il concetto di persona non è un concetto statico, in accogliente attesa di un'analisi sulle sue condizioni necessarie e sufficienti» (Rorty 301). Cito queste parole del «poscritto letterario» di un volume pubblicato da Rorty, *The Identities of Persons*, notando in prima battuta che insistono su un ambito i cui legami con la teoria del personaggio sono, a prima vista, remoti: l'ambito della filosofia della mente, del lavoro delle emozioni e delle relazioni fra mente e corpo.

Tuttavia, questo breve riferimento al concetto di persona come entità dinamica è servito come punto di partenza a Rita Felski, nell'introduzione del numero 42 della rivista *New Literary History*: «Riprendendo un'osservazione di Amélie Rorty, potremmo dire che il concetto di personaggio non è un concetto statico» (Felski V). Si noti che queste parole sorgono all'interno di un numero di *New Literary History* interamente consacrato al personaggio; in questa presentazione si conferma la 'resurrezione', sul piano della riflessione teorica ed epistemologica, di un'area di studi che sembrava esaurita, che è quella degli studi sul personaggio: «Nell'ultimo decennio, abbiamo assistito all'improvvisa ripresa di vitalità di un ambito che era agonizzante» (Felski V); infine, le ultime parole del testo che ho citato annunciano qualcosa di nuovo, in cui includo alcuni personaggi di José Saramago. Cito Felski: «Senza dubbio, una certa concezione di ciò che costituisce il personaggio – un'idea di personalità unificata, immutabile, intrinseca o impermeabile – non è più sostenibile su basi teoriche o storiche» (Felski IX).

4.

Chiedo scusa per la banalità dell'affermazione: José Saramago è stato un grande creatore di personaggi. Meno evidente, ma ugualmente difficile da contestare: nell'universo narrativo di Saramago convivono personaggi di natura, configurazione e condizione molto diverse. Personaggi che non sono statici, immutabili, né impermeabili a significati transnarrativi che interagiscono con gli universi finzionali in cui li incontriamo.

Nella moltitudine di personaggi che popolano questi universi (ricordo che i personaggi di Saramago hanno già dato luogo a due dizionari: Koleff e Ferraz) distingo personaggi di varia natura. Senza preoccuparmi di essere esaustivo, né di stabilire una gerarchia rigida, osservo, in primo luogo, i personaggi provenienti dalla Storia che la finzione narrativa rifigura, quasi sempre con un chiaro intento ideologico; in secondo luogo, personaggi d'origine mitica o biblica e con radici molto profonde nella tradizione narrativa occidentale; terzo, personaggi senza referenze extra-narrative conosciute (quelli che chiamiamo nativi della finzione) che hanno valore per la loro autonomia e addirittura per la loro capacità di affermare l'insolito; quarto, vari animali, con particolare attenzione per i cani, che possono eventualmente transitare da un romanzo all'altro; quinto, personaggi che possono essere letti in modo allegorico, con grande forza metaforica, o addirittura figure allegoriche *stricto sensu*.

Spesso, José Saramago ha problematizzato il personaggio, la sua genesi e la relazione con il romanziere che l'ha creato e con alcuni dei narratori che ne parlano. Primo approccio, che ha a che vedere con l'origine del personaggio: «Nessun mio personaggio si ispira a persone reali. In nessun caso» (Reis 137). La fermezza della dichiarazione dà da pensare, soprattutto tenendo presente la lunga tradizione di costruzione mimetica del personaggio, in particolare nel romanzo di costume ottocentesco e in una sottocategoria – presente, lo ricordo, nella narrazione di Saramago – che chiamiamo tipo sociale. Il vigore di quelle parole obbliga lo scrittore a retrocedere, riferendosi ai personaggi che hanno origine nella vita reale: Marcenda, de *L'anno della morte di Ricardo Reis*, è stata vista in un ristorante; altre, come Don Giovanni V di *Memoriale del convento*, provengono dalla Storia.

Altra cosa è più pertinente, a mio vedere, è attribuire al personaggio una dinamica propria: «I miei personaggi», dice Saramago, «nascono in qualsiasi momento, sono spinti dalla necessità e non sono copie, non sono versioni» (Reis 138). Da qui alla questione dell'autonomia e dell'ultravita del personaggio passa una linea che non è retta, ma che li conduce. Una tappa di questo tragitto si compie nel romanzo *Storia dell'assedio di Lisbona*, quando un personaggio, Maria Sara, interroga un altro, Raimundo Silva, intorno alle «persone da libro» che questi sta ideando, senza sapere ancora se siano personaggi nella piena accezione del termine:

Chi è questa Ouroana, questo Mogueime chi è?, c'erano i nomi, e poco più, come noi sapevamo. Raimundo Silva ha fatto due passettini in direzione del tavolo, si è fermato, Ancora non lo so bene, ha detto, e ha taciuto, in fondo avrebbe dovuto immaginarlo, le prime parole di Maria Sara sarebbero state rivolte per indagare chi erano, questi, quelli, chiunque altro, insomma, noi. Apparentemente, Maria Sara si è accontentata della risposta, aveva abbastanza esperienza come lettrice per sapere che l'autore conosce dei personaggi soltanto ciò che sono stati, e nemmeno tutto, e pochissimo di ciò che saranno. (Saramago, *Storia*, 220)

È evidente che la voce che ascoltiamo qui non è di José Saramago né del narratore da lui istituito. E ciononostante, dal dialogo fra l'aspirante scrittore (Raimundo Silva, che, nel romanzo, sta scrivendo una novella) e la sua lettrice di circostanza (Maria Sara) emerge una conclusione dottrinarla: lo scrittore non sa tutto sui suoi personaggi e il futuro che questi vivranno è incerto. Un futuro che si sviluppa dentro e fuori dalla narrazione (o durante e dopo

Figure in movimento

Carlos Reis

di essa, se si preferisce), perché il personaggio può sopravvivere all'autore, a volte in modi alquanto singolari (cfr. Reis 485-488).

Ponendosi di fronte alla questione dell'ultravita del personaggio, José Saramago fa resistenza, poi però transige. Non cede all'accettazione dell'autonomia del personaggio, ma finisce per riconoscere la sua capacità di autodeterminazione, senza la pianificazione del romanziere e in forza della logica interna della narrazione. In un primo momento, l'autore ci dice che «i personaggi non sono autonomi» (Reis 140), ma aggiunge subito dopo:

Dato che il mio romanzo è un romanzo in costruzione continua, è un romanzo che crea se stesso, quando affermo che ciò che l'autore sa dei suoi personaggi è il passato, voglio dire che del futuro non sa nulla. [...]. All'improvviso c'è come una specie di necessità della storia stessa che sto raccontando: è la storia che ha bisogno che il personaggio si determini in questo o in quel modo. (Reis 140)

Se Maria Sara non sbagliava, quando diceva di «sapere che l'autore conosce dei personaggi soltanto ciò che sono stati» (Saramago, *Storia* 220), posso dire allora che le conclusioni a cui è giunta danno ragione al titolo di uno dei discorsi di José Saramago, a Stoccolma nel 1998: «Di come il personaggio fu maestro e l'autore suo apprendista» (Saramago, *Di come* 2010).

5.

Da tutto ciò, in funzione del mio discorso, mi interessa che i personaggi (le «persone da libro» secondo Maria Sara) si presentano a quell'autore di circostanza (Raimundo Silva) come «diversamente liberi», proiettati verso un destino transnarrativo e transletterario che l'autore non controlla. Chiamo questo destino ultravita, ed è proprio l'ultravita ciò che conferma l'esistenza di figure in movimento.

D'accordo con quello che ho scritto in un altro contesto e con un altro fine, parlo di ultravita del personaggio quando mi riferisco al «prolungamento delle sue proprietà distintive in quanto figura finzionale, che permette di riconoscere tali proprietà in altre figurazioni, a questo fine designate come *rifigurazioni*»; in questo senso, «l'ultravita concede al personaggio un'esistenza autonoma, transcendendo l'universo narrativo in cui è sorto originariamente». Infine, «perché l'ultravita si realizzi, diventa necessario riprendere, almeno in parte, l'immagine fisica, così come gli attributi psicologici e sociali significativi del personaggio che permettono quel suo riconoscimento al di fuori del contesto originario» (Reis 483). Il grande scrittore spagnolo Miguel de Unamuno alludeva proprio a questo, parlando della logica intima delle figure finzionali, e ha dichiarato che si sentiva più chisciottista che cervantista; per questo voleva proprio «liberare Chisciotte dallo stesso Cervantes» (Unamuno 7). Questa liberazione è possibile solo se accettiamo l'ultravita dei personaggi come movimento che attiva la loro continuità, al di là delle narrazioni in cui li leggiamo.

La domanda a cui voglio rispondere è la seguente: dove vanno i personaggi di José Saramago? O meglio: al di là di ciò che è stata la figurazione e l'iscrizione narrativa di Blimunda e di Baltasar Sette-Soli in *Memoriale del convento*, di Ricardo Reis, di Lidia e di Marcenda ne *L'anno della morte di Ricardo Reis*, quale destino hanno conosciuto e conoscono queste figure? E ancora: quali nuovi linguaggi, oltre alla narrativa letteraria, e quali contesti mediatici hanno reso possibile l'ultravita dei personaggi di Saramago?

Non propongo alcuna risposta senza prima essere ritornato sulla questione dell'origine dei personaggi di Saramago, ma ora in un'altra prospettiva, che è quella dell'interazione fra il romanziere e il cronista che Saramago è stato. Ripropongo in primo luogo quanto lo scrittore ha dichiarato in un testo riguardo alla sua attività di cronista, in una formula che potrebbe venire sottoscritta anche da altri grandi romanziere: «I fatti sono evidenti: fra la prima riga della prima cronaca e l'ultima riga dell'ultimo romanzo, sembra possibile discernere un filo continuo

Figure in movimento

Carlos Reis

che lega tutto, mentre si identifica una logica conduttrice che in tutto riconosce un senso» (Saramago, “A crónica”). Questa continuità si applica anche ai personaggi. E così, alla domanda di chi vuole sapere se ci siano personaggi nelle sue cronache, Saramago risponde: «Ci sono personaggi, situazioni, ambienti, embrioni di cose che sarebbero state usate più tardi» (Reis 55), vere ‘vite sprecate’ che la cronaca registra a partire dall’osservazione di persone comuni: «È questo senso della persona comune e ordinaria, quella che passa e che nessuno vuol sapere chi sia, che non interessa per nulla, che apparentemente non ha mai fatto nulla che valesse la pena raccontare, è questo ciò che chiamo le vite sprecate» (Reis 86).

6.

Distinguo, in *Memoriale del convento*, diversi personaggi in relazione alla loro natura. Di Baltasar Sette-Soli possiamo dire che è una figura nativa della finzione costruita da Saramago. A differenza sua, Don Giovanni V, che la storiografia ‘ufficiale’ ha consacrato come «Il Magnanimo», è un personaggio che si sposta dalla Storia al romanzo e rappresenta quello che, nella logica della narrazione, viene designato come modalità d’esistenza mista (cfr. Woods 41-42); questo non obbliga il romanziere a rispettare le proprietà che si trovano implicite in quell’epiteto, anzi, al contrario. In questa maniera, il personaggio si muove, per così dire, doppiamente: perché transita dalla Storia verso un universo finzionale e perché, all’interno di questo, è soggetto a un processo di rifigurazione che reinterpreta, per motivazione ideologica, l’immagine imposta dalla storiografia.

Il movimento di rifigurazione non termina qui, come vedremo. Prima però, mi concentro, nello stesso romanzo, su un caso interessante, che considero ibrido: il personaggio di Bartolomeu Lourenço. A prima vista e solo per via del nome, questa è una figura nativa, che condivide lo stesso statuto di Baltasar Sette-Soli; osservando con maggiore attenzione, tuttavia, capiamo che alcune delle sue caratteristiche – è un chierico che costruisce un aerostato dall’aspetto e dal funzionamento bizzarri – permettono di avvicinarlo a una figura storica, conosciuta nella cultura portoghese come Bartolomeu de Gusmão. Nato nel 1685 a Santos, in Brasile, e morto nel 1724 a Toledo, l’inventore di quella che rimase nota come *passarola* portava il nome completo di Bartolomeu Lourenço de Gusmão. Nello scegliere, per il suo personaggio, il nome di mezzo (Lourenço), e non il cognome (Gusmão), con il quale il prete inventore era conosciuto, il romanziere aumenta il movimento di integrazione nella finzione narrativa. Altrimenti detto: Bartolomeu Lourenço può essere inteso da molti lettori non come una rifigurazione migrante di Bartolomeu de Gusmão, bensì come una figurazione nativa della finzione.

Nel romanzo *L’anno della morte di Ricardo Reis*, la situazione di certi personaggi è diversa, sotto determinati aspetti, da ciò che ho descritto nel *Memoriale del convento*. Prima di proseguire, ricordo quanto segue: *L’anno della morte di Ricardo Reis* venne scritto subito dopo *Memoriale del convento* e pubblicato nel 1984, quando erano in auge la celebrazione e la fama internazionale di Fernando Pessoa e dei suoi eteronimi. E, aggiungo inoltre, quando Fernando Pessoa era già stato ampiamente confermato come poeta cruciale del canone letterario portoghese.

Nel romanzo, si racconta del ritorno in Portogallo di uno dei tre grandi eteronimi di Pessoa, dopo 16 anni in Brasile. Fernando Pessoa ha detto di Ricardo Reis: «è un po’, appena un po’ più basso, più forte» (Pessoa 134) di Alberto Caeiro, un altro degli eteronimi; inoltre, «Reis [è] sul bruno spento», è stato «educato in un collegio di gesuiti, è [...] medico; vive in Brasile dal 1919, in esilio volontario per le sue idee monarchiche. È un latinista per l’educazione che ha ricevuto e un semiellenista autodidatta» (Pessoa 135). La caratterizzazione si trova nella famosa lettera autobiografica scritta da Pessoa nel 1935 (su <http://arquivopessoa.net/textos/3007>) e ha costituito sicuramente un elemento informativo decisivo per il romanziere, che ha integrato nella finzione un personaggio (un eteronimo) che non ha generato lui stesso. In altre parole: José Saramago prende da Fernando Pessoa la vita appartenente ad un poeta dalle sembianze

Figure in movimento

Carlos Reis

reali, che il sistema dell'eteronimia ha trasmesso, che è stato esiliato in Brasile e la cui morte non è stata registrata, com'è successo invece con altri due eteronimi, Campos e Caeiro.

In qualità di lettore e, in seguito, di scrittore, José Saramago ha conosciuto e riconosciuto Ricardo Reis, poeta e, più tardi, suo personaggio, in termini che devo rammentare. Mi spiego: ai primordi del suo apprendistato letterario, il giovane José Saramago credeva che la figura di Reis esistesse per davvero:

Mi inizio a Fernando Pessoa, intorno ai diciotto, diciannove anni, all'incirca. Ho già raccontato questo "aneddoto", che è quello della scoperta di Ricardo Reis, ovvero l'idea che esistesse davvero un signore chiamato Ricardo Reis, che aveva scritto quelle odi, senza che in quel momento sapessi che Ricardo Reis era solo (questo *solo* non è riduttivo...) un eteronimo di Fernando Pessoa. (Reis 39)

Molto più tardi, il romanziere adulto e, a quel punto, lettore informato, traspone nel suo romanzo una figura che, pur essendo finzionale, può essere presa, come si è visto, per reale. In ogni caso, la rfigurazione che Saramago fa di Ricardo Reis non può prescindere dalla 'biografia' dell'eteronimo così come Pessoa l'ha elaborata, né dalla sua presenza significativa nell'universo poetico della letteratura portoghese del XX secolo. In parallelo e a complemento del movimento di migrazione di Ricardo Reis nella narrazione, lo stesso Fernando Pessoa entra nella storia del romanzo come personaggio: i dialoghi che intrattiene con l'eteronimo, anch'egli personaggio, trasportano nell'universo finzionale de *L'anno della morte di Ricardo Reis* il più ampio dibattito poetico-drammatico che l'ortonimo manteneva con gli eteronimi a cui ha dato voce propria.

Diversa (ma non completamente) è la situazione dei due personaggi femminili che, nel romanzo, entrano in contatto con Ricardo Reis: Lidia e Marcenda. Della seconda ho già parlato brevemente: secondo Saramago, si basa su una persona che il romanziere ha effettivamente visto. Questo non compromette, tuttavia, la sua condizione ontologica: si tratta di un'entità nativa della finzione, anche perché il fatto che un narratore basi remotamente un suo personaggio su una persona reale è cosa banale e non fa di questa persona una figura migrante.

Riguardo a Lidia, la situazione è diversa. Se il nome Marcenda è motivato etimologicamente (dal verbo *marcere*, marcire; si noti che il personaggio ha un braccio paralizzato), il nome Lidia lo è in un altro modo: per via di questo nome, ricorda inevitabilmente una delle muse ispiratrici della poesia di Ricardo Reis; ciononostante, nel romanzo il personaggio non ha nulla della musa letteraria. Presentata come «una donna fatta e ben fatta, una bruna portoghese, più sul basso che sull'alto» (Saramago, "Anno" 68), Lidia è l'opposto della fragile Marcenda, e anche della figura idealizzata che la poesia di Ricardo Reis ha consacrato. Le tocca occuparsi della vita domestica di Ricardo Reis; la sua relazione con lui è fisica e prosaica e i loro incontri amorosi sono intensamente erotici. Infine, è per mezzo di Lidia che il poeta e medico rimpatriato viene a conoscere una parte importante del mondo concreto e sociale della Lisbona che ritrova.

Riassumendo: in quanto figura in movimento, l'amante di Ricardo Reis proviene dalla sua poesia, ma prende le distanze da essa, attraverso la via della sovversione (quasi) parodica; ricorda, per via del nome, la musa di Reis (effetto accentuato dalla poesia inclusa nella narrazione), ma si afferma come donna attiva e amante carnale; può essere letta come personaggio migrante nel meccanismo transnarrativo, ma mette in discussione questa condizione, perché si impone come figura indipendente, con una personalità propria e ben marcata.

7.

Arrivo, infine, alla questione della rfigurazione, che considero un processo decisivo per l'ultravita del personaggio. Anche la rfigurazione può essere intesa come aspetto rilevante del

Figure in movimento

Carlos Reis

carattere mobile dei personaggi, laddove si parla di adattamenti e reinterpretazioni, in altre forme di rappresentazione, in altri linguaggi e in altri contesti mediatici. A questo proposito, riprendo quello che ho detto prima: José Saramago, per un certo tempo, si è opposto agli adattamenti cinematografici dei suoi romanzi, in buona misura a causa di una relativa insicurezza originata da quel deficit di caratterizzazione fisica che riguarda i suoi personaggi. Ripeto ciò che ho già citato: «Nessuno sa com'è il naso di Blimunda o la bocca di Blimunda» (Reis 112). È questo stesso deficit (una sorta di conformazione fisica lacunosa) che, in fin dei conti, apre il cammino a rifigurazioni relativamente libere – cosa che sarebbe difficile se la caratterizzazione fissasse, nel personaggio, tratti fisici ben definiti.

Secondo me, ha senso parlare di rifigurazione di un personaggio quando ci troviamo di fronte alla «rielaborazione narrativa di una *figura* [...] finzionale [...] nello stesso o in altri supporti e linguaggi». Questa nozione si basa sul presupposto che «le figure finzionali non sono figure limitate ed esteticamente inchiodate alla figurazione a cui una certa narrazione le ha sottomesse» (Reis 421).

Non sono tutte della stessa fattura le rifigurazioni dei personaggi di Saramago, ma producono tutte uno stesso effetto: fanno sì che i personaggi si muovano oltre le frontiere della narrazione in cui li leggiamo. Frontiere instabili e porose, chiaro, aperte a passaggi transnarrativi e a movimenti dell'ordine della metalepsi. Per esempio: la rifigurazione cinematografica di Ricardo Reis o di Marcenda, nel film di João Botelho in corso di realizzazione, non è totalmente libera o, se si preferisce, originale. Entrambi i personaggi sono stati, prima del film e del rispettivo *casting*, oggetto di rifigurazione in almeno due adattamenti teatrali (da parte di Helder Mateus da Costa e Maria do Céu Guerra, nel 2016, e di Filomena Oliveira e Miguel Real, nel 2018), e perfino in qualche esempio iconografico (si veda, per esempio, il disegno dei tre eteronimi eseguito da Almada Negreiros). Così, l'attore e l'attrice (Chico Díaz e Victoria Guerra) che danno volto, corpo e voce a quei personaggi portano probabilmente con loro un richiamo alle rifigurazioni precedenti; questo richiamo figurazionale è un condizionamento cognitivo dello spettatore informato e una proposta da tenere in considerazione per la rifigurazione successiva. D'altra parte, il *casting* di due film basati sui romanzi di José Saramago – *Cecità*, di Fernando Meirelles (2008), ed *Enemy* di Denis Villeneuve (2014) – è, per così dire, più innocente per quanto concerne le rifigurazioni dei personaggi: non mi risulta (e, probabilmente, i registi non ne sono a conoscenza) che ci siano state drammatizzazioni precedenti, adattamenti cinematografici, immagini disegnate, incise o dipinte dei personaggi di questi romanzi.

Abbastanza singolare, sotto gli aspetti che ho tenuto in considerazione, è la serie dei quadri che il pittore José Santa-Bárbara ha dedicato, nel 2001, al romanzo *Memoriale del convento*, in particolar modo nei casi in cui la rifigurazione incide sui personaggi storici. La serie si intitola *Vontades* e in essa possiamo vedere scene del romanzo, personaggi storici e altri puramente fittizi, spazi ed episodi di forte carica drammatica. Nel dipingere Baltasar, Santa-Bárbara sa solo, come ha fatto notare Saramago, che «aveva la barba e che gli mancava la mano sinistra»; ma nel rifigurare Don Giovanni V, il pittore si confronta con una tradizione ritrattistica che ha celebrato il monarca portoghese, si allontana da essa e interpreta pittoricamente il personaggio che lo scrittore Saramago aveva già rifigurato, mosso da un intento di sovversione ideologica. Ossia: la seconda rifigurazione messa in atto dalla pittura non contempla la personalità storica, bensì una sua interpretazione letteraria marcata da una forte carica critica. È ciò che mostra il quadro *Os passatempos de El-Rei*, basato non sulla Storia, ma sulla rifigurazione narrativa compiuta da José Saramago; assecondando e dando ragione allo scrittore, il pittore ha accentuato la demistificazione della figura che la Storia e la pittura avevano consacrato (si veda, per esempio, l'enfatico ritratto di Don Giovanni V di Domenico Duprà).

Figure in movimento

Carlos Reis

8.

Non andrò, per il momento, al di là di ciò che è stato detto. Tuttavia, nomino alcune ipotesi di approfondimento dell'analisi che ho proposto, basate su una ricerca più ampia e anche su alcuni dei risultati già ottenuti.

Mi riferisco al progetto *Figuras da Ficção* (Figure della Finzione), in atto al Centro di Letteratura Portoghese dell'Università di Coimbra, e che «ha come scopo primario lo studio del personaggio narrativo, come categoria del discorso letterario e dei testi narrativi finzionali» (**Errore. Riferimento a collegamento ipertestuale non valido.**). Temi centrali affrontati dal progetto: la questione della figurazione, in un'accezione che rimanda a una retorica della narrazione e che ha l'obiettivo di identificare e descrivere processi di espressione discorsiva e ontologico-narrativa; la questione della rfigurazione, nei termini e con i fini che sono stati trattati qui. Alla scadenza finale, il progetto *Figuras da Ficção* (Figure della Finzione) presenterà un *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa* (Dizionario dei personaggi della narrativa portoghese), in parte già disponibile online (si veda: <http://dp.uc.pt/>).

In conclusione: la nozione di rfigurazione, così come l'ho caratterizzata qui, decorre da una concezione dinamica della narrazione e dell'opera letteraria in generale. Tale concezione è inscindibile dalla nozione correlata di ultravita e anche da una visione fenomenologica della narrazione letteraria e della letteratura in generale. In questo senso, continua a essere pertinente il concetto di vita dell'opera, così come è stato descritto nel secolo scorso da Roman Ingarden. Che significato ha questa *vita* e come assicura un percorso 'vivo' dei personaggi che prevale sulle narrazioni e che dura al di là di esse? Due cose: «1. L'opera letteraria "vive" nella misura in cui raggiunge la sua *espressione in una molteplicità di concretizzazioni*. 2. L'opera letteraria "vive" nella misura in cui *risente di trasformazioni in conseguenza* di circostanze sempre nuove, adeguatamente strutturate da soggetti coscienti» (Ingarden 380). La rfigurazione dei personaggi, come figure 'liberate' dal loro autore (Unamuno *dixit*), è una manifestazione della vita del romanzo e del suo mondo finzionale, in José Saramago e nei narratori che trasportano nel nostro mondo figure in movimento che vengono ad abitare con noi.

8. Bibliografia

- Cioran, E. M. *Antologia do retrato: de Saint Simon a Tocqueville*. Rocco, 1998.
- Felski, Rita. "Introduction." *New Literary History*. (2011) 42: 2, pp. V-IX.
- Ferraz, Salma. *Dicionário de Personagens da Obra de José Saramago*. Blumenau: Editora da FURB, 2012.
- Guillou, Marlène e Évelyne Thoizet. *Galerie de portraits dans le récit*. Bertrand-Lacoste, 1998.
- Ingarden Roman. *A obra de arte literária*. Fund. Calouste Gulbenkian, 1973.
- Koleff, Miguel (dir.). *Diccionario de personajes saramaguianos*. Editorial Santillana, 2008.
- Pessoa, Fernando. [La spiegazione dell'eteronimia. Due lettere a Adolfo Casais Monteiro]. In *Una sola moltitudine*. A cura di Antonio Tabucchi. Adelphi, vol. I, 1979, pp. 128-137.
- Reis, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. 2ª ed, Porto Editora, 2015.
- . *Dicionário de Estudos Narrativos*. Almedina, 2018.
- Ribeiro, Eunice. "Poéticas do Retrato – o desgaste das figuras". *Diacrítica*. (2008) 22: 3, pp. 265-322.
- Rorty, Amélie Oksenberg (ed.). *The Identities of Persons*. Univ. of California Press, 1976.

Figure in movimento

Carlos Reis

- Saramago, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Editorial Caminho, 1984.
- . *L'anno della morte di Ricardo Reis*. Feltrinelli. Trad. Rita Desti, 1985.
- . *História do cerco de Lisboa*. Editorial Caminho, 1989.
- . *Storia dell'assedio di Lisbona*. Bompiani. Trad. Rita Desti, 1990.
- . “A crónica como aprendizagem: uma experiência pessoal”. (2009) <https://www.josesaramago.org/a-cronica-como-aprendizagem-uma-experiencia-pessoal/> (data di accesso: 30/11/2019).
- . *Discursos de Estocolmo*. Editorial Caminho, 1999.
- . *Di come il personaggio fu maestro e l'autore suo apprendista*. Editrice Petite Plaisance. Trad. Simonetta Masin, 2010.
- Unamuno, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra explicada y comentada por Miguel de Unamuno*. Renacimiento, 1914.
- Woods, John. *The Logic of Fiction*. Mouton, 1974.